

# SOBRE EL TEATRO NO ARISTOTÉLICO EN EL NUEVO TEATRO COLOMBIANO

---

Santiago García  
Teatro La Candelaria

PONÈNCIA PRESENTADA EN EL III SIMPOSI INTERNACIONAL D'HISTÒRIA  
DEL TEATRE: «EL TEATRE NO ARISTOTÈLIC», A L'INSTITUT DEL TEATRE.  
BARCELONA, OCTUBRE DEL 1991

A partir de los años sesenta nació la necesidad en nuestro país de buscar, entre teatro y público, una dramaturgia propia que representara nuestros problemas, nuestros sueños y nuestras vivencias. Este debate se presentó por primera vez en un encuentro entre teatristas y público popular que tuvo lugar en 1968 organizado por la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y algunos sectores de sindicatos y gremios. Varios de nuestros grupos de teatro sintieron esa necesidad planteada por «el público popular» como programática y de inmediato nos dimos a la tarea de crear con nuestros propios medios, escasos e incipientes, esa dramaturgia reclamada por el tipo de interlocutor que nosotros mismos habíamos escogido como el más susceptible de ser determinante de una nueva estética.

Ahí se planteó también la necesidad de llamar a este teatro, más por su actitud que por razones artísticas, «nuevo teatro». A finales de los años setenta ya se empezaron a apreciar los primeros resultados. *Bananeras* fue la primera obra que se presentó como creación colectiva del grupo Los Comunes, dirigida por Jaime Barbini. Se trataba de un grupo de jóvenes actores radicados en un barrio popular. El corte, la intención, la estructura, los objetivos correspondían todos ellos a esa nueva actitud. Se inspiraba evidentemente en los postulados de Bertolt Brecht como teatro épico, tomando un instante de nuestra historia presente, la huelga de las bananeras de 1928, para invitar al público a reflexionar con medios artísticos sobre esos acontecimientos que conmovieron a nuestra nación.

Los hechos se narraban a saltos, interrumpidos por canciones, procurando, con los escasísimos medios técnicos con que contaba el grupo, llevar al público a una visión crítica sobre la matanza que trató de ahogar en sangre el primer intento de huelga organizada por la clase obrera. Elementos todos ellos claramente identificables de una dramaturgia no aristotélica.

Ya había habido un antecedente interesante en la obra escrita por Carlos José Reyes en 1966, *Soldados*, con la cual se estrenó la Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria). En esta obra, basada en una novela de Cepeda Samudio, *La Casa Grande*, se tomaba como fondo del conflicto dramático esta misma huelga. A diferencia que allí la estructura estaba inclinada hacia conflictos que podríamos llamar de conciencia, entre dos soldados que participan en la matanza

en una línea continua de acciones. En *Bananeras* los incidentes se desarrollan a cuadros (saltos) con una relativa autonomía uno del otro con el evidente propósito de romper uno de los elementos, señalados como aristotélicos por Bertolt Brecht, que sería el de la unidad de acción. En este intento de encontrar un nuevo público con una nueva dramaturgia que le resultara interesante, veíamos (o sentíamos) que era necesario elaborar las acciones de tal manera que la «presentización» de los hechos fuera sustituida por su historización, es decir, que lo dramático (o aristotélico) de las acciones fuera reemplazado por una suerte de operación que las transformara en ya acaecidas con el propósito de elaborar cadenas de estos acontecimientos que permitieran a nuestro público una cierta participación intelectual sobre las causas de los hechos y no una participación emotiva que sería el propósito de un teatro dramático. Se escogían también, de los posibles acontecimientos que podrían ser teatralizados, sólo aquellos que se prestasen más al objetivo final de la reflexión participativa. De ahí también se desprendía otro elemento no aristotélico, que era el rompimiento de la unidad de lugar. Había que «saltar» de un acontecimiento a otro sin extenderse demasiado en cada acción porque estos cuadros estaban sometidos a ser eslabones de una cadena que aunque tuvieran una relativa autonomía deberían, en su conjunto como fábula, responder a una estructura épica. Es decir, la narración de un acontecimiento importante a través de diversos lugares y tiempos.

Con lo cual se rompía el tercer canon de la estructura aristotélica: la unidad de tiempo. Una especie de fresco de un acontecimiento histórico construido por fracciones separadas tanto en el tiempo como en el espacio con las cuales el espectador tenía que armar el rompecabezas final. Esta participación del público era evidente que tenía que ser encausada por el grupo como un juego creativo que debe ser el arte teatral.

Pero el elemento de más importancia en esta búsqueda por una nueva dramaturgia era el que residía en la escogencia del acontecimiento general y luego en la cadena de acontecimientos particulares. No cualquier acontecimiento de nuestra historia se podía prestar para desencadenar este juego. Tenía que ser algo que permitiera en cierta medida «desimportantizar» el hecho volviéndolo cotidiano. Y además, tal vez lo más importante, que los protagonistas de las pequeñas acciones fueran gentes comunes, antihéroes. Por eso, el incidente de las bananeras se prestó para hacer varias obras de este tipo de teatro. Posteriormente el Teatro Experimental de Calí (TEC), con dramaturgia de Enrique Buenaventura, creó *La denuncia*. La reducción de la importancia de los protagonistas permitía ocuparse de acciones cotidianas que historizadas construirían la cadena del complejo entramado que pretendía, a partir de lo particular, dar cuenta de las causas de los grandes conflictos de nuestra historia. Este otro rasgo evidentemente antiaristotélico, no grandes hechos, sino su particularidad, no grandes personajes, fue distintivo de las numerosas obras que se produjeron en toda esa década, de las cuales podríamos citar *Guadalupe Años Sin Cuenta*, de nuestro grupo La Candelaria, donde nos cuidamos al máximo de tratar la figura legendaria del héroe Guadalupe Salcedo y reemplazarlo por antihéroes, como Zambrano, como Robledo o como don Floro; *Los diez días que estremecieron al Mundo* evitó la figura de Lenin o de Kerenski; *El Abejón Mono*, creación colectiva del grupo La Mama de Bogotá, basado en relatos de la guerrilla de Arturo Alape; *Historia de una bala de Plata*, del TEC, de Enrique Buenaventura, o la versión de *El fantoche Lucitano*, del mismo grupo, basado en la obra de Peter Weiss con personajes y acciones de gentes del común que narraban la historia de Angola. En las

puestas en escena se evitaba (al máximo) arrastrar al público a sumergirse inconscientemente en sentimientos de dolor o de compasión que produjeran algo similar a la catarsis definida por Aristóteles en su *Poética*. El espectáculo pretendía, en cuanto a la forma, dejar correr con claridad los hechos cuya representación podría producir compasión o burla, pero no buscando esta característica como objetivo fundamental, sino recrear al espectador con el descubrimiento de las causas de las acciones. En cierta medida este placer de descubrir podía ser equiparable, en su intensidad, a la catarsis aristotélica, pero siempre se consideró, y Bertolt Brecht el primero, como un constitutivo sustancial de lo no aristotélico.

El resultado de este tipo de dramaturgia con el público, sobre todo con el público que más se buscaba, que era el público popular, fue a todas luces exitoso. Algunas de estas obras llegaron a sobrepasar las cuatrocientas representaciones, como el caso de *Itook Panamá*, del Teatro Popular de Bogotá (TPB), *La denuncia* o el caso más extraordinario, el de *Guadalupe Años sin Cuenta*, que llegó a mil quinientas durante quince años en el repertorio de La Candelaria (del 1975 al 1990). El hecho de tener que presentar más de un centenar de veces la misma obra hizo que los actores buscaran medios técnicos que les impidieran automatizar o «mecanizar» los personajes que representaban.

Así, además de los senderos señalados por el sistema de Stanislavski, se buscaron otros caminos, como por ejemplo el desarrollo de nuevos lenguajes que enriquecieran la actuación y que evitaran el estancamiento en el transcurso de las representaciones. Tal era la exploración hacia la valoración de los lenguajes no verbales, el desarrollo de la gestualidad y la experimentación en los terrenos de la Kinesis y la Proxemia. Y así nos encontramos con otro nivel del teatro no aristotélico. Existe una suerte de empatía entre él y la escena en diferentes aspectos: en cuanto a la acción, con los personajes, y en cuanto al tiempo, en el sentido de la creación de «atmósferas» que identifiquen al espectador con el «ahora» que se representa. Un teatro no aristotélico exige, por el contrario, la elaboración de técnicas que alejen al espectador de la empatía, que le permitan, con esa distancia creada por los medios artísticos, acceder a un espacio de reflexión donde pueda disfrutar de un espacio de placer que le brinda el nuevo saber que desprende del escenario. Pues bien, con el contacto dinámico con el público popular y con la necesidad anteriormente expuesta de buscar técnicas que evitaran la mecanización de los roles, nuestros actores encontraron medios artísticos que le permitieron con una nueva luz mostrar los personajes y las acciones enriquecidos con lenguajes diferentes especialmente los que en muchos casos venían a reemplazar el lenguaje verbal. Esto se debió al sinnúmero de representaciones que nos tocaba hacer en sitios con condiciones mínimas, sobre todo acústicas: plazas públicas, patios de colegio, canchas deportivas, galpones; lo cual obligaba a los actores a ampliar sus recursos expresivos para no perder la relación activa con el público, sobre todo en la complejidad de los significados que se trataban de transmitir. Técnicas y recursos que al fin y al cabo iban a colaborar con el objeto fundamental del nuevo teatro: una dramaturgia propia que con características originales pudiera encontrar un público popular con quien compartir dinámicamente la búsqueda de una identidad perdida.

Lo que se llegó a denominar el «teatro visita», que caracterizaba para nosotros el teatro típicamente dramático, fue de esta suerte totalmente dejado de lado. Es decir, un teatro donde las acciones suceden en un lugar cerrado, generalmente en una sala de clase, en un transcurrir de tiempo cuya línea cronológica es casi igual a la de la realidad del espectador; con acciones o

incidentes no sometidos a interrupciones o saltos, sino que invitaban al público a creer en ellos como reales y a compartir emotivamente los «afectos de los personajes».

Ya en los años ochenta, en la década pasada, más desarrollada la capacidad inventiva de los grupos y de los autores, se empiezan a hacer incursiones para desprenderse de los postulados brechtianos, no aristotélicos, que aunque habían dado tan extraordinario resultado, tanto a nivel estético como en el práctico con el público, no dejaban de volverse una camisa de fuerza, una especie de «metodología» que al no renovarse se transformaba en leyes que en vez de incrementar la invención artística lo que hacían era marchitarla en sus raíces.

En La Candelaria el caso más remarcable es el de *El Paso*. Aunque ahí se instalan abiertamente las tres famosas unidades de espacio, tiempo y acción en una taberna en un cruce de caminos, el rompimiento con los elementos tradicionales es aun mayor que en otras obras. Me explico. El «crono topo», como lo llamara Bajtin, espacio temporal de la taberna, transgrede sus dimensiones reales de tal manera que el transcurso del tiempo real se transforma en un no-tiempo, que puede ser tomado por el público como una detención o como una dilatación que abarca tanto el espacio, que deja de ser el espacio real de la taberna para ser el espacio de todo el país, como las acciones que se repliegan en sí mismas hasta casi negarse como una antiacción. Pero éstas podrían considerarse unas reflexiones un tanto especulativas, aunque para nosotros, los creadores de la obra, tuvieron una gran importancia. Lo que sí vale la pena recalcar como desarrollo de una dramaturgia no aristotélica es el empleo a fondo de los recursos de lenguaje no verbal. De lo gestual y de lo subyacente en los poquísimos textos hablados que se usan en la obra. Los actores-autores de la escenificación exploraron minuciosamente las pequeñas acciones para tratarlas con una intencionalidad claramente dirigida hacia una suerte de «minimalismo» que permitiera al espectador distanciarse de lo dramático y acceder, o mejor, penetrar, en un mundo de alusiones y referencias al tema de los conflictos de un presente convulsivo y caótico que vive nuestro pueblo enfrentado al arraigo de valores e imágenes del pasado.

Para mantener claro este contenido en toda la obra, se procuró crear un lenguaje polifónico resultante de la interlocución de los diferentes lenguajes que se emplearon en la obra: los lenguajes sonoro, musical, gestual, kinésico, proxémico y también el verbal. Sería el intento de lograr una dramaturgia de carácter dialógico, como la define J. Kristeva en su *Semiótica*. Una dramaturgia que utilizando diversos niveles de comunicación proceda a una interlocución a saltos, no sólo en el eje sintagmático, como en el caso de la dramaturgia no aristotélica ortodoxa, sino que pretenda alternar en el otro eje, el paradigmático, diferentes estilos y lenguajes. No sólo con la intención de buscar un estilo nuevo y original, o por lo menos a tono con las búsquedas más actuales de la escena teatral, sino para encontrar medios expresivos en el teatro que interpreten de una manera más ambiciosa nuestra compleja realidad. Que utilizando toda suerte de recursos se remita a los valores más profundos de nuestros espectadores. Una dramaturgia más rica en referentes y alusiones a nuestra cultura, a nuestros lenguajes escondidos. Este intento ha dado resultados positivos en *El Paso* que son fácilmente constatados por nosotros con nuestro público. Claro que al sacar la obra a otros ámbitos, al enfrentarla en festivales internacionales a otras culturas, es más difícil de percibir la interlocución sobre todo en ese nivel referencial y alusivo. Sucede lo de siempre: que cuando elementos culturales autóctonos se enfrentan a cánones ortodoxos o a los esquemas y códigos tradicionales de una cultura dominante metropolitana, la lectura se vuelve esquemática, se empobrece, se dificulta en gran medida la descodificación de los lenguajes referenciales. La función poética se trunca.